

Mariusz Zawodniak

Dzieło kolektywne

W powszechnej świadomości czytelników dzieło literackie funkcjonuje jako wytwór pojedynczego autora. Podobnie o samym procesie twórczym zwykło się mniemać, iż ma on charakter indywidualny, jednostkowy, że zatem dzieło rodzi się w niepowtarzalnym akcie, którego przebiegu i składających się nań czynności nie można w sposób obiektywny zrekonstruować. Nawet świadomość, że autor w pisaniu nie jest wolny od ograniczeń (działa wszak w obrębie literackich konwencji, niekiedy normatywnych poetyk, gustów, zwykłych przyzwyczajień), że ulega wpływom, a nawet zapożycza z innych autorów, nie zmienia faktu, że powstające utwory odbieramy jako zjawiska indywidualne, dzieła suwerennych pisarzy, tworzących samodzielnie i bez ingerencji jakichkolwiek czytelników.

Taki stan rzeczy uległ jednak radykalnym zmianom w latach stalinizmu, kiedy pisarzy otoczono opieką władzy, rozwinięto system promocji i nagradzania, ale jednocześnie proces twórczy poddano ścisłemu nadzorowi. Rozwinięto sieć instytucji kontrolujących, odpowiedzialnych za selekcję tekstów, a dalej ich urabianie. Zaistniałe na scenie literackiej dzieło miało bowiem odpowiadać – swym kształtem – założeniom obowiązującej doktryny. Nieważne więc, jakiej obróbce było poddawane, jak wtedy przebiegał proces twórczy i co działo się z samym autorem. Ważne, by powstałe dzieło można ostatecznie zaprezentować jako zdobycz nowych czasów.

Najbardziej oczywiste stają się w tym względzie działania cenzury – nie one jednak będą mnie w tym szkicu zajmować. Podobnie pomijam obecność takich instytucji, jak Związek Literatów Polskich, a konkretnie jego Sekcje Twórcze, funkcjonujące w tym czasie również jako organ nadzoru. Są to instytucje zasadniczo działające poza oficjalną sceną – i ich ingerencje w proces twórczy przemilcza się. Można je rzecz jasna opisać, badając odpowiednie materiały archiwalne (choć nie tylko)¹.

Na interesujące mnie kwestie chciałbym jednak spojrzeć od innej strony. Zjawisko, o którym mowa, jest bowiem w latach stalinizmu zjawiskiem rozłożonym na etapy; jeden z nich – co może wydać się paradoksalne – rozgrywa się na oczach publiczności i są to wydarzenia niemal do granic wypełniające życie literackie socrealizmu. Chodzi miano-

¹ Jest to zagadnienie w dotychczasowych badaniach praktycznie nieobecne, zwłaszcza gdy chodzi o lata socrealizmu – prace w Archiwum Akt Nowych, gdzie znajdują się akta cenzury i ich wyniki, to dopiero rekonstrukcja. Bezpośrednio te źródła wykorzystuje S. A. Kondak w pracy *Władza i wydawcy. Polityczne uwarunkowania produkcji książek w Polsce w latach 1944-1948*, Warszawa 1993. Zob. też: M. Fik, *Cenzor jako współautor*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 4, s. 1, 5.

wicie o charakterystyczne procedury, jakie w tym okresie rządzą oceną dzieła, sposobem jego istnienia, a także zachowaniami samych twórców. Chodzi więc także o funkcjonowanie na literackiej scenie instytucji nadzoru, nie tylko kontrolującej stan literatury, ale też wymuszającej realizację nałożonych na pisarzy zobowiązań. Zatem instytucji odpowiadającej urzędowi cenzury – z jej wszelkimi kompetencjami, w tym także możliwością wydawania bezapelacyjnych wyroków.

Taką agendą Urzędu Kontroli – działającą otwarcie na oficjalnej scenie – okazuje się w latach stalinizmu *k r y t y k a l i t e r a c k a*. W socrealizmie pełni ona funkcje organu śledczego, czegoś w rodzaju literackiej policji, odpowiedzialnej za tropienie przestępstw na obszarze twórczości artystycznej. Odpowiednio do tej funkcji wykonuje ona charakterystyczne zadania. Przypomnijmy: krytyk omawiając dzieło (recenzując), podkreśla głównie jego „wady”, „błędy”, wytyka „braki”, przeróżne „skrzywienia” czy „odchylenia”. Krótko mówiąc: krytyk sprawdza zgodność tekstu z literą doktryny, odnotowuje wszelkie od niej odstępstwa – i na tej podstawie formułuje zarzuty pod adresem dzieła i jego autora. Zarzuty te mają niekiedy postać poważnego oskarżenia.

Sąd krytyki funkcjonuje nie tylko jako jednoznaczna ocena utworu (obowiązująca wszystkich czytających, w tym samego autora), ów sąd wpływa bezpośrednio na dalsze losy dzieła – jest w dosłownym znaczeniu wyrokiem, jaki wydaje krytyka. Wyrok ten nie podlega apelacji, bowiem krytyka „błędów” i „braków” jest elementem niedyskutowalnym, znoszącym możliwości jakiegokolwiek repliki. Tak, jak w procesach politycznych tego okresu, tak i na scenie literackiej krytyk-prokurator działa w sposób nieomylny: krytyk lepiej wie, lepiej ocenia obraz rzeczywistości i ma zawsze rację.

Autor może jedynie – odgrywając rolę podsądnego – uznać słuszność stawianych zarzutów, zgodzić się z nimi (zjawisko samokrytyki²) i dalej postępować w myśl obowiązujących reguł.

Działania krytyki przynoszą zasadniczo dwojakiego rodzaju rozstrzygnięcia. Jeśli – po pierwsze – krytyka „dyskwalifikuje dzieło jako całość – to dyskwalifikacja taka oznacza, że zostało ono umiejscowione w niebycie”³. A zatem: utwór, który nawet zaistniał na literackiej scenie, podlega wymazaniu z pamięci, usunięciu ze świadomości literatury. Przykładem – by zwrócić uwagę na los dzieł wybitnych – opowiadania oświecimskie Borowskiego. Na progu socrealizmu uznano je za wytwór „drobnomieszczańskiego moralisty” (nie umiejącego odsonić klasowego oblicza faszyzmu) i tym samym skazano na zapomnienie. Tych utworów nie dało się w okresie socrealizmu „rehabilitować” (o którym to zjawisku za chwilę), przedstawiały one obraz z gruntu „fałszywy”, były na swój sposób dziełami wywrotowym (psychologizm zamiast analizy socjologicznej). Dodajmy jednak, że takie procesy unicestwiania literatury przebiegają w socrealizmie za zgodą samych autorów, więcej: uczestniczą oni w nich, wyrażając w rytualnym geście samokrytyki zdecydowany sąd o społecznej nieprzydatności swych dzieł. Borowski uczynił taki gest⁴.

² Zagadnienie to omawiam w szkicu *Socrealistyczne echolalia. (Uwagi o samokrytyce)*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasiak, Warszawa 1995.

³ J. Sława i in. s k i, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974, s. 13.

⁴ O ocenie prozy Borowskiego i jego samokrytyce piszę w przywoływanym szkicu.

„odtworzeniu lokalnego kolorytu”⁸. Krytyk uznaje to za przejaw „naturalistycznego” stosunku do języka i gani zaśmiecanie go germanizmami czy elementami gwary. Twierdząc, iż taki język utrudnia czytanie, a nawet negatywnie wpływa na zasięg oddziaływania książki, tak konkluduje: „W następnym wydaniu autor z pewnością oczyści swoją powieść z gwarowego niezrozumiałstwa”⁹.

W istocie tak się stało. Porównując dwa pierwsze wydania *Węgla* z łatwością dostrzeżemy, zwłaszcza w partiach dialogowych, a więc w mowie postaci, zmiany leksykalne – dokładnie te, których domagał się krytyk.

Wydanie I	Wydanie II
Kińcie robotę, ludzie.	Rzućcie robotę, ludzie.
Jo	Ja
sztajgra	sztygara
Robota nikiej nie idzie	Robota nic idzie
chacharzysz	fanzolisz
barabic	paniczowi
Berasz	Plecciesz
wyrpaj	stuknij

To tylko kilka przykładów z pierwszych pięciu stron powieści¹⁰. Krytyk zgłaszający powyższe zastrzeżenia i postulaty odnotował zaś z zadowoleniem (w późniejszym, książkowym wydaniu recenzji), iż autor wprowadził do tekstu około 800 słownych poprawek¹¹.

O takich poprawkach pisze wprost Jerzy Pytlakowski w odautorskim wstępie do drugiego wydania *Fundamentów*:

Pisząc *Fundamenty* [...] nie zdołałem uniknąć błędów, które wpłynęły ujemnie na wartość książki. Na wiele spośród nich otworzyły mi oczy publikowane w języku rosyjskim w prasie radzieckiej, a także po polsku w miesięczniku „Literatura Radziecka”, omówienia radzieckich krytyków oraz opinie niektórych polskich krytyków. Przygotowując tekst drugiego wydania starałem się usunąć wady książki, na które zwrócili uwagę po przyjacielsku bardziej doświadczeni koledzy radzieccy i polscy¹².

Otóż to: kolejne, poprawione wydania książki to w latach stalinizmu zjawisko naturalne i stosunkowo częste; rzecz, której w przypadku poważnych zastrzeżeń zgłaszanych pod adresem dzieła należy się spodziewać. Książkę można usunąć z obiegu, zbyć milczeniem, puścić w niepamięć, ale można też, dokonując zmian, nadać jej kształt bardziej odpowiadający doktrynie, a następnie – zachowując niekiedy pozory autokorekty – wprowadzić ponownie na literacką scenę jako świadectwo ideologicznego wzrastania pisarza.

Na tym etapie przeróbek tekstu dokonuje się zasadniczo pod dyktando krytyki. Przypomnijmy: uwagi, jakie krytyk zgłasza w swojej recenzji, funkcjonują jak cenzorskie

⁸ G. L a s o t a, *Ludzie z „Anny Weroniki” zwyciężyli w bitwie o plan*, [w:] *Kierunek Natarcia. Szkice – Recenzje – Polemiki*, Warszawa 1953, s. 63.

⁹ *Ibidem*, s. 64.

¹⁰ Por.: A. Ś c i b o r - R y l s k i, *Węgiel*, Warszawa 1950, s. 8-11; i d e m, *Węgiel*, wyd. 2 poprawione, Warszawa 1951, s. 8-11.

¹¹ G. L a s o t a, *op. cit.*

¹² J. P y t l a k o w s k i, *Fundamenty. Powieść*, wyd. 2 przejrzone i poprawione, Warszawa 1950, s. 5-6.

zapisy, ich pojawienie się musi pociągać za sobą pewne konsekwencje (nieprzypadkowo typ wystąpień krytycznoliterackich, jakimi są recenzje, Sławiński nazywa wypowiedziami egzekutorów¹³). Sądy krytyka, w zakresie „błędów” i „wad” książki niepodważalne, nie budzące autorskich wątpliwości, są więc w kolejnej fazie pracy nad tekstem rodzajem gotowego materiału, z którego autor bezwzględnie korzysta, przystając tym samym na aktywną pomoc krytyka. W tej fazie procesu twórczego krytyk występuje zatem jako współtwórca.

Dopowiedzmy jeszcze: w socrealizmie krytyk sytuowany jest wyżej od pisarza, na oficjalnej scenie kieruje wydarzeniami, przebiegiem procesów komunikacyjnych, decyduje więc także o sposobie funkcjonowania dzieła. Nie zapominajmy przy tym, iż mimo działań cenzury (i innych instytucji kontrolujących) na literackim rynku pojawiają się w dalszym ciągu utwory „wadliwe”, błędne w swojej wymowie – o ich dalszym losie decyduje więc ocena krytyka, oczywiście krytyka przemawiającego ze stanowiska ideologii.

Niekiedy czyni on istne cuda. Jeden przykład: oto w ocenie *Odwetów* Leona Kruczkowskiego (dramatu z 1948 r.) zgodni są niemal wszyscy – nawet recenzenci wypowiadający się na łamach pism dalekich od oficjalności. Tak przedstawienie teatralne, jak i publikację książkową uznano za dzieło nieudane, pozbawione walorów artystycznych, przy tym ideologicznie niesłuszne, a nawet wywrotowe (główny bohater, członek PPR – podobnie zresztą jak Podgórski w początkowej wersji *Popiołu i diamentu* – nie oddaje „zbrodniarza” w ręce władz bezpieczeństwa, lecz puszcza go wolno). Zwolennicy doktryny obsypali Kruczkowskiego zarzutami, ale byli i inni, którzy sytuowali *Odwety* na pozycji przegranej. Jeden z krytyków głosił nawet (na łamach niewiele znaczącego pisma „Warszawa”), iż „pozycja ta wygląda, niestety, na zupełnie przepadłą”¹⁴. Podkreślił ten moment dobitnie: gdyby taka konkluzja towarzyszyła wystąpieniu krytyka na łamach „Odrodzenia” czy „Kuźnicy”, oznaczałaby z pewnością wyrok skazujący. A jednak – co nietrudno sprawdzić – *Odwety* nie podzieliły w latach socrealizmu losu książek zapomnianych, usuwanych z obiegu i odsyłanych na makulaturę, czyli po prostu „przepadłych”. Dlaczego? Odpowiedź przynosi takie oto wystąpienie innego krytyka:

Nie widzę też powodu, ażeby *Odwety*, zrewidowane i poprawione, nie miały wzruszać widzów w najrozmaitszych teatrach polskich! Może się znajdzie wśród nich choć jeden taki wyjątkowo, taki literacko i reżysersko mocny, że popracuje z autorem nad tą interesującą sztuką?¹⁵

Otóż to: nad *Odwetami* można popracować, można je po prostu „zrewidować” i „poprawić”. Taka opinia jest w pełni miarodajna, zamieściło ją wszak „Odrodzenie”, jest więc dla czytających sygnałem zmian, jakich należy oczekiwać, a dla samego autora pobudką do tworzenia nowego dzieła – tym razem wspólnie z innymi.

Przypadek *Odwetów* Kruczkowskiego byłby zresztą godny oddzielnej uwagi. Przy najmniej z kilku powodów. Choć jest to dzieło słusznie zapomniane, to jednak na progu socrealizmu odegrało dość istotną rolę. To bowiem w dyskusji nad *Odwetami*, wyjątkowo długiej i szeroko zakrojonej, upomniano się w sposób jednoznaczny o rozwiązanie kwes-

¹³ Tu i w innych miejscach odwołuję się do niezwykle celnych ustaleń J. Sławińskiego dotyczących socrealistycznej krytyki; zob. *Krytyka nowego typu*, [w:] *Teksty i teksty*, Warszawa 1990.

¹⁴ J. Szcza w i c j, *Odwety*, „Warszawa” 1948, nr 6, s. 7.

¹⁵ Z a s t ę p c a, *Dramat niespełnionych powinności*, „Odrodzenie” 1948, nr 25, s. 7.

tii dla socrealizmu tak podstawowej, jak walka z podziemiem. To, co np. w uwagach o *Popiele i diamentcie* stawało się przedmiotem ostrych ataków, ale niezbyt jasno sformułowanych propozycji (co do ewentualnych zmian w obrazie zjawiska, a więc i w tekście utworu), w przypadku oceny *Odwetów* przybrało postać bezwzględnych żądań, do których zresztą autor niezwłocznie się zastosował.

Do sztuki Kruczkowskiego warto się odwołać z kilku innych powodów. A więc i dlatego, iż jest to dramat, utwór wielokrotnie wówczas grany na scenach różnych teatrów, można by więc pokazać, jak w funkcji aparatu kontroli zgodnie występowały krytyka literacka i teatralna.

Dalej dlatego, iż historii przerabiania *Odwetów* pikanterii dodawała z pewnością osoba samego autora. Nie bez znaczenia jest przecież fakt, iż ceniony wtedy, tak za swoją twórczość, jak i działalność, Leon Kruczkowski pozostawał w momencie publikacji dzieła i wystawiania sztuki wczorajszym wiceministrem, zaś w chwili ogłoszenia nowej wersji *Odwetów* był już prezesem Związku Literatów. Przykład należytej postawy wobec czynników oceniających szedł więc z samej góry. Głośna i obszernie komentowana historia przerabiania *Odwetów* stała się pokazową i pouczającą lekcją dla literatów, ale też w sposób jaskrawy odsłaniała mechanizmy sterujące procesem twórczym i całym systemem komunikacji literackiej.

I wreszcie dobrze byłoby przyjrzeć się *Odwetom* dlatego, iż stopień ingerencji krytyki w proces twórczy i wymuszane tą drogą zmiany w tekście dramatu przekraczają w tym przypadku wszelkie dopuszczalne normy. W roku 1949 na scenie, a w rok później w wydaniu książkowym publiczność miała do czynienia właściwie z innym utworem.

Kruczkowski odniósł się praktycznie do wszystkich negatywnych uwag krytyki, działał przy tym pospiesznie, skoro już w rok po nieudany wystawieniu sztuki gotowa była premiera nowych *Odwetów*. Zmienił więc rysunek postaci, w tym głównych jego bohaterów (Julka i Jagmina), przerobił rozwiązania akcji (przede wszystkim zakończenie sztuki), wprowadził mnóstwo retuszy stylistycznych, usunął wypowiedzi o ironicznej czy dwuznacznej wymowie. Jeśli więc – dla przykładu – krytyka kwestionowała rozwiązanie aktu II, w którym to młody działacz podziemia po nieudany zamachu na członka PPR usiłował popełnić samobójstwo (i cała ta sprawa nie znalazła żadnego rozwiązania w dramacie) – to Kruczkowski przerobił motyw dokładnie tak, jak życzyli sobie tego recenzenci¹⁶. W wydaniu poprawionym *Odwetów* Julek nie popełnia już samobójstwa (bo to kompromitowało jedynie mieszczańską rodzinę), lecz najzwyczajniej ucieka z miejsca wypadku (a to kompromituje podziemie¹⁷). Ponadto młody bohater pojawia się w akcie III (czego nie było w pierwotnej wersji dramatu), by wypowiedzieć posłuszeństwo organizacji i tym samym podkreślić wolę rehabilitacji i reedukacji (tego również usilnie dopraszała się krytyka¹⁸). Podobnie zastosował się Kruczkowski do uwag o zakończeniu całej sztuki. Ono budziło największe zastrzeżenia recenzentów, toteż poza poważnymi

¹⁶ Zob. np. K. B c y l i n, *Syn dwóch ojców*, „Express Wieczorny” 1948, nr 155, s. 3; Z. K a r c z e w s k a - M a r k i e w i c z, „*Odwet*” *Leona Kruczkowskiego*, „Rzeczpospolita” 1948, nr 150, s. 7; A. G r o d z i c k i, „*Odwet*” *Leona Kruczkowskiego*, „Kurier Codzienny” 1948, nr 150, s. 5.

¹⁷ Zob. J. K o t t, *Konflikty socjalistyczne*, „Kuźnica” 1949, nr 23, s. 1-2.

¹⁸ Zob. Z. K a r c z e w s k a - M a r k i e w i c z, *op. cit.*

zarzutami formułowali oni dosadnie wersję innego rozwiązania – zwłaszcza że w grę wchodziła postawa członka partii:

I ten człowiek [...] pozwala ujść bezkarnie hersztowi bandy skrytobójców Okuliczowi¹⁹.

[...] czynem Jagmina, budzącym zastrzeżenia [...] jest puszczenie wolno Okulicza w momencie, gdy znając jego wywrotową działalność, powinien go – jak twierdzą – oddać w ręce sprawiedliwości²⁰.

Dokładnie tak jest w zakończeniu nowych *Odwetów*²¹.

Pomińmy uwagi o tym, jak krytyka z zadowoleniem przyjęła poprawioną wersję dramatu, ogłaszając pełną rehabilitację sztuki i teatru²² (a jednocześnie pamiętajmy, że to właśnie wystąpienie krytyka nadało bieg całej tej sprawie i pozwoliło zachować na literackiej scenie utwór Kruczkowskiego).

Przejdźmy natomiast do uwag końcowych. I wykorzystajmy może fragment wystąpienia autora sztuki, w którym zawarł swój sąd na temat zajmującej nas kwestii. Głosu samego pisarza nie mogło zresztą tutaj zabraknąć, gdyż zgodnie z obowiązującym rytuałem uznaje on publicznie słuszność stawianych zarzutów. Nam nie chodzi jednak o słowo samokrytyki, ale o sąd nieco odmiennej natury:

[...] wydaje mi się jednak, że losy tego utworu o podwójnej wersji mogą być, zarówno dla autorów dramatycznych, jak i krytyków, interesującym materiałem pogładowym, ukazującym związki i zależności między prawami i prawidłami dramaturgii a dialektyką konfliktów i problemów ideologicznych, politycznych i moralnych²³.

Tylko w jednym Kruczkowski ma rację: losy *Odwetów* to bardzo interesujący i poruszający materiał pogładowy. Ale zależności, jakie on wykazuje, należałoby określić nieco inaczej: dotyczą one wpływu czynników zewnętrznych na proces twórczy pisarza i tym samym wygląd dzieła. Wydanie poprawione *Odwetów* ukazuje bowiem wyraźne związki między ostatecznym kształtem utworu a wcześniejszymi atakami i postulatami krytyki.

Ta w latach stalinizmu nie tylko formułuje założenia doktryny, nie tylko omawia i ocenia, ale przejmując też funkcje kontrolera, doradcy i egzekutora (określenia Janusza Sławińskiego) wkracza bezpośrednio w proces twórczy. Wymusza na autorze uznanie wytykanych błędów, a w następstwie przeprowadzenie „koniecznych” zmian w tekście utworu: przeróbek, skreśleń, uzupełnień itp. Tu właśnie mamy do czynienia „z krytyką prawdziwie współtwórczą”, jej bowiem orzeczenia mają „całkiem praktyczne konsekwencje dla procesu formowania dzieła”²⁴ – zwłaszcza jego wersji poprawionej. Takie wydanie dzieła to rzecz dla socrealizmu niezmiernie ważna i podstawowa²⁵. Zdecydował o tym

¹⁹ I. Krzywicka, *Konflikt dwóch światów*, „Robotnik” 1948, nr 154, s. 5.

²⁰ Z. Pejot, „*Odwet*” Leona Kruczkowskiego, „Odra” 1948, nr 26, s. 3.

²¹ Por. L. Kruczkowski, *Odwet*. *Sztuka w 3 aktach*, Warszawa 1948 oraz idem, *Dramaty. Odwet*.

Niemcy, Warszawa 1950.

²² B. Butryńczuk, *Inne „Odwet*”, „Odrodzenie” 1949, nr 25, s. 6; S. W. Bałicki, *Doświadczenie z „Odwetami”*, „Kuźnica” 1949, nr 30, s. 6.

²³ L. Kruczkowski, *Nowa wersja „Odwetów”*, „Listy z Teatru” 1949, nr 29, s. 5-6.

²⁴ J. Sławiński, *Krytyka literacka jako...*

²⁵ W dotychczasowych polskich badaniach nad socrealizmem widać wyraźny brak zainteresowania tą kwestią; kilka luźnych uwag na ten temat przynosi jedynie przywoływana praca T. Burkotta o *Popiele i diament*.

m.in. mechanizm systemu komunikacji literackiej, dla którego nowe wersje tekstów „skrzywionych”, „szkodliwych” to także warunek zachowania ciągłości procesów komunikacyjnych. Po krytycznym omówieniu dzieła i samokrytyce autora kolej na poprawione wydanie utworu; wszystko po to, by ocalić „słuszną” wymowę dzieła i pokazać, jak w warunkach publicznej oceny, społecznej debaty, dojrzewa ideologiczna świadomość pisarza.

Ale jest i inna strona zjawiska, określająca istotę samego procesu twórczego. Dzieło (zwłaszcza jego kolejne wersje) zatracca – w sytuacji zmian dokonywanych pod wpływem czynników zewnętrznych – cechy wytworu pojedynczego autora. Autor, ujmowany w kategoriach konkretnego sprawcy tekstu, znika – socrealizm znosi takie rozumienie pojęcia. Proces twórczy przestaje być udziałem jednostki, a zwłaszcza indywidualności wyróżniającej się na tle ogółu; w procesie tworzenia dzieła, formowania jego właściwego kształtu, mają swój udział instytucje: cenzura, krytyka literacka; mają swój udział nawet zwykli odbiorcy, piszący do gazet i redakcji o lekturowych doznaniach²⁶. Krótko mówiąc: socrealizm wypracowuje nowy typ dzieła literackiego, dzieła, które jest wytworem zbiorowości, kolektywu.

Istotnie: w okresie tym jednoczą się wszyscy, by najpierw opracować metodę twórczą, a następnie – by podjąć próbę tworzenia dzieła na miarę czasów. Próbę właśnie, bo każdy akt twórczy przynosi dzieła nie w pełni dojrzałe, dalekie od doskonałości samej doktryny. „Niedojrzałość” to cecha swoista całej literatury socrealistycznej, dopiero stopień niedojrzałości – jej skala – różnicuje poszczególne wytwory i poszczególnych pisarzy. Dlatego tekst literacki nosi wszelkie cechy otwartości: nie tylko w zakresie konstrukcji fabularnych²⁷, ale także w tym sensie, że piszą go wszyscy, którzy zgłaszają propozycje ulepszeń (trudno więc niekiedy o ustalenie kanonicznej postaci utworu); podobnie proces twórczy staje się procesem nieprzerwanym, ciągłym, obejmującym wszelkie praktyki i przejawy aktywności, zdolne w jakikolwiek sposób przemieniać obraz literatury.

Takie rozumienie sposobu istnienia dzieła w socrealizmie prowadzić więc może do rozlicznych analogii z folklorem jako szczególną formą twórczości; folklorem rozumianym jako sztuka wspólnoty, zbiorowości²⁸. W socrealizmie, dokładnie tak jak w twórczości ludowej, utwór zaczyna istnieć wówczas, „gdy zostanie on przyjęty przez określoną wspólnotę” i – podobnie jak w folklorze – „istnieją tylko te jego elementy, które wspólnota sobie przyswaja” (332), a więc akceptuje jako rozwiązania słuszne, zgodne z formułą doktryny. To, co zostało przez środowisko skrytykowane, zanegowane, jest jednocześnie

²⁶ Nic bez powodu wydawnictwa kierowały do odbiorców takie np. prośby (informacje zamieszczane na końcu książek): „DO CZYTELNIKA TEJ KSIĄŻKI. Wydawnictwo prosi o nadesłanie uwag o przeczytanej książce, dotyczących jej tematu, treści, języka, wyglądu zewnętrznego, popełnionych w niej błędów i omyłek oraz o wyrażenie życzeń, do których wydawnictwo mogłoby się zastosować w swej dalszej pracy”. Trudno mieć wątpliwości: tak brzmiały zachęta do współtworzenia dzieła.

²⁷ Zob. W. T o m a s i k, *Produkcyjna powieść*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. zbiorowa, Wrocław 1992, s. 858.

²⁸ P. B o g a t y r i e w, R. J a k o b s o n, *Folklor jako swoista forma twórczości*, przeł. F. Wayda, [w:] R. J a k o b s o n, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 2, wybór, red. nauk. i wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa 1989. Cytaty lokalizuję w tekście. Na te analogie zwrócił mi uwagę Wojciech Tomasiak.

odrzucone, skazane na zagładę, nie istnieje przeto jako fakt literacki, po prostu: „wychodzi z użycia i obumiera” (333).

W badaniach nad socrealizmem – podobnie jak w przypadku folkloru – kwestią podstawową staje się zatem to, co Bogatyriew i Jakobson nazywają „prewencyjną cenzurą społeczności” (334), takie więc zachowania użytkowników tekstu, którzy w momencie jego pojawienia się na scenie uważnie kontrolują jego kształt i wygląd, czuwają też nad dalszymi losami utworu, wspólnie wypracowując jego właściwą wersję, skazując jednocześnie na zapomnienie warianty wcześniej odrzucone. Moment akceptacji dzieła następuje bowiem dopiero wtedy, gdy przyswaja je środowisko, kiedy więc ono staje się faktycznie współtwórcą dzieła. Dopiero wtedy też utwór zaczyna istnieć, staje się faktem literackim: nie w momencie przelania tekstu na papier, niekoniecznie nawet z chwilą pierwszej jego publikacji, ale „dopiero z chwilą przyswojenia go przez społeczność” (335). Rola cenzury, jaką sprawuje środowisko, jest więc – podobnie jak w folklorze – imperatywna; jest nie tylko regułą, jest nawet normą moralną określającą zachowania niektórych uczestników życia literackiego (głównie krytyków). Różnica sprowadza się jedynie do tego, że socrealizm – w przeciwieństwie do twórczości ludowej – zna przede wszystkim państwową instytucję kontroli, działającą w zacisznych miejscach i anonimowo; i że ta ma zasadniczy wpływ na powstawanie dzieła, konkretnie: na możliwości jego publikacji. Nie zmienia to jednak podstawowego faktu, że prawdziwa literatura socrealistyczna to literatura wspólnoty – kolektywu²⁹.

²⁹ Kolektywizm twórczy przybiera zresztą w socrealizmie różne formy; ujawnia się dobitnie i wówczas, gdy mowa o grupowych przedsięwzięciach pisarzy, by przypomnieć *Wiosnę sześciolatki* Brauna, Mandaliana i Woroszyńskiego, ale przede wszystkim niezliczone publikacje o charakterze antologii czy wyboru wierszy: *Strofy o Stalinie*, *Poematy o generale Świerczewskim*, *Sztafeta pokoju*, *Wieczny płomień*. *Wybór wierszy poetów radzieckich i polskich o Feliksie Dzierżyńskim* itp.